
This is the **published version** of the article:

Martínez Mateo, Laia; Ferrús, Beatriz , dir. El cuerpo de la mujer como espacio de violencia en la literatura hispanoamericana contemporánea. 2021. 31 pag. (1481 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles 808 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/248225>

under the terms of the  license



EL CUERPO DE LA MUJER COMO ESPACIO DE VIOLENCIA

EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA



AUTORA: LAIA MARTÍNEZ MATEO

TUTORA: BEATRIZ FERRÚS ANTÓN

LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

CURSO 2020/21

No creo que compense vivir con miedo, pero entonces, ¿por qué sigo dejando que me defina? ¿Cómo nos curamos de esto?

(De la Cruz, 2019: s.p.)

De esa adolescente que fui me queda la misma certeza de que seguiré dependiendo de mi cuerpo para responder a todas esas formas de violencia a las que, por desgracia, seguimos estando expuestas. Pero ahora no solo tengo el cuerpo: mis miedos e inseguridades se han transformado y han encontrado respuesta y explicación gracias al feminismo.

(Portela, 2019: s.p.)

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. Las protagonistas: contexto social y familiar	4
3. La deshumanización del cuerpo: el paso de persona a cuerpo	10
3.1. Características lingüísticas	11
3.2. Metáforas y comparaciones	15
3.3. El silencio	20
4. Conclusiones	23
5. Bibliografía	26
6. Apéndices	28

1. Introducción

La violencia de género es un hecho cotidiano en la vida de muchas mujeres alrededor de mundo, y, aunque este trabajo se va a centrar en el contexto hispanoamericano, cabe mencionar una serie de datos generales a nivel mundial con el objetivo de demostrar la gravedad del asunto: 137 mujeres son asesinadas por parte de miembros de su propia familia o parejas íntimas al día, de media, en todo el mundo. Se dan unos 50.000 casos de violencia de género intrafamiliar al año, y 87.000 feminicidios en total. El 35% de mujeres, a escala mundial, ha sufrido violencia de carácter físico o sexual (no se incluye el acoso sexual), dato que podría aumentar hasta un 70% según algunos estudios nacionales¹. Evidentemente, hay crímenes que no se llegan a denunciar nunca o, incluso, a ser reconocidos por la víctima como tal, consecuencia de la normalización de la violencia de género. En resumen, 7 de cada 10 mujeres ha sufrido este tipo de violencia a lo largo de su vida.

Pero ¿qué entendemos como violencia de género? Se puede definir como aquella cuya motivación sean razones de género, misoginia y machismo, y que “resulte, o pueda tener como resultado un daño físico, sexual o psicológico para la mujer, inclusive las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la privada”² (Véase Apéndice 1) Según la antropóloga, escritora y activista feminista Rita Segato (Buenos Aires, 1951), hay cuatro tipos de violencia de género: psicológica, física, sexual y estructural (sobre todo relacionada con la presión estética). Este trabajo se va a centrar en el análisis de las tres últimas en el contexto latinoamericano contemporáneo a través de su literatura. Es importante tener en cuenta la siguiente afirmación de Segato porque se hará evidente en el análisis de los textos:

sabemos de sus variantes idiosincráticas locales, de la imposibilidad de confiar en los números cuando el escenario es el ambiente doméstico, de los problemas para denunciar, procesar y punir en esos casos y, sobre todo, de las dificultades que tienen los actores sociales para reconocer y reconocerse (Segato, 2003: 2-3)

Para el análisis mencionado, he escogido cuatro textos de diferentes autoras, todas ellas de nacionalidad hispanoamericana, por pertenecer al contexto de las historias que narran. *Le viste la cara a Dios* (2019) es una novela breve de la argentina Gabriela Cabezón

¹ Datos extraídos de la página web de la ONU Mujeres. <https://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures>

² Datos extraídos de la página web de la ONU: https://www.who.int/topics/gender_based_violence/es/

Cámara, nacida en San Isidro, Buenos Aires, el año 1968. La obra de esta autora, periodista y activista feminista ha sido categorizada como *queer*³ porque apuesta por mostrar situaciones de víctimas de trata de personas – como es el caso de la novela que se va a analizar en este trabajo –, okupas y personajes transgénero. Mezcla elementos de la realidad, especialmente por su formación periodística, lo que hace que se puedan reconocer espacios de extrema violencia, y de ficción, acudiendo para ello al género policial o al gauchesco. La mezcla de estos elementos con el lenguaje popular, el humor negro y la exposición de personas de diferentes clases sociales e identidades, hacen de su obra un arma cargada de crítica social.

Óscar Martínez (El Salvador, 1983) es también escritor a la vez que periodista, lo que le permite cultivar la crónica periodística. Según Darío Jaramillo Agudelo, “la crónica periodística es la prosa narrativa de más apasionante lectura y mejor escrita hoy en día en Latinoamérica” (Jaramillo Agudelo, 2012: 11). Hay diferentes y numerosas definiciones del género cronístico. Gabriel García Márquez lo consideraba “un cuento que es verdad” (García Márquez citado por Jaramillo Agudelo, 2012: 16), Carlos Monsiváis una “reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas” (Monsiváis citado por Jaramillo Agudelo, 2012: 16), y el peruano Toño Angulo Danieri, “esa hija incestuosa de la historia y la literatura, que existe desde mucho antes que el periodismo” (Danieri citado por Jaramillo Agudelo, 2012: 16). Si de algo no hay duda es de que, a través de la crónica, Martínez logra mostrar una cruda a la par que invisibilizada realidad: la trata de personas en la frontera de México. Da voz a las chicas que están ahí atrapadas, a sus historias, a sus vivencias, a las *Esclavas invisibles* (2010) que dan nombre al texto que se va a trabajar.

Belén López Peiró (Buenos Aires, Argentina, 1992) con *Por qué volvías cada verano* (2018), en cambio, se da voz a sí misma. Es una breve novela autobiográfica y polifónica en la que combina la narración en prosa y documentos de tipo judicial y a través de la cual logra relatar el capítulo más doloroso de su vida, dominado por los abusos sexuales que su tío realizaba sobre ella cuando iba a su casa todos los veranos, y el proceso judicial que se llevó a cabo cuando lo denunció. Este libro es, tal y como ella lo describe, terapéutico. Busca, además, acompañar a otras víctimas de abuso, y, sobre todo,

³ Se entiende como *queer* aquello “extraño”, por lo que tradicionalmente ha sido una forma de ofender y ultrajar a las personas que tuvieran características “poco usuales”. Hoy en día, el colectivo LGTBIQ+ se ha reapropiado del término para referirse a las diferentes identidades sexuales y de género.

denunciar que la violencia de género no ocurre simplemente al volver sola y de noche a casa, si no que está en todas partes, especial y tristemente, en el propio hogar.

Por último, Mariana Enríquez (Buenos Aires, Argentina, 1973) publica en 2016 *Las cosas que perdimos en el fuego*, un libro plagado de relatos de terror que tratan sobre diversos temas, desde casas encantadas hasta relaciones de género y de clase. Sin embargo, decir que la argentina escribe novelas de terror sin más no sería lo más acertado, ya que no es el género en sí lo que dota de originalidad su obra, si no el hecho de que encuentre el terror, lo raro, en lo más cotidiano, en el día a día:

como parte de la configuración estética y temática de los relatos que aquí competen, que estos están enmarcados en una atmósfera que a los lectores nos resulta cotidiana y familiar, por lo que la irrupción de ese elemento transgresor, imposible e incomprensible, que les otorga su condición de relatos fantásticos, se da dentro de un universo narrativo verosímil (Bustamante, 2019: 35)

Así pues, he seleccionado el relato “Las cosas que perdimos en el fuego” para tratar un tema que se hace mucho más explícito aquí que en los otros: la violencia estructural y la presión estética que de ella depende. El motivo de escoger autoras de dos países distintos es, principalmente, porque aunque se hable del territorio de América Latina en general al trabajar literatura hispanoamericana, este es muy amplio, y se encuentran evidentes diferencias entre los diferentes países que lo conforman. Asimismo, el hecho de que pertenezcan a diferentes generaciones puede significar la selección de un género u otro, además de las fórmulas narrativas, por ejemplo. Al ser un análisis comparativo, se busca la diferencia con la que encontrar similitudes referentes al tema principal.

Mis objetivos con el análisis de estos cuatro textos son, principalmente, analizar de qué forma el cuerpo físico de las protagonistas logra tomar un papel central y vertebrador en los textos, y con qué propósito se pone el cuerpo en un primer plano, ya sea través de su descripción, de ser cosificados, u otros recursos que lo consigan. Busco ver, también, cómo las cuatro autoras logran un mismo propósito, la denuncia y exposición de la violencia, de diferentes maneras. Para ello, se van a observar el uso de diferentes géneros literarios, los recursos literarios que se seleccionan, el tipo de lenguaje que se decide utilizar, etc. Me parece asimismo importante analizar si el tipo de narrador, los personajes, y los espacios que aparecen en los diferentes relatos siguen algún patrón, y, sobre todo, si todos estos aspectos conforman un vínculo entre cuerpo y violencia en los relatos.

Mis hipótesis son que el uso de diferentes géneros literarios, o la combinación de más de uno, puede lograr un mismo objetivo, sea más o menos realista, ya que no es el realismo de una obra el que la dota de efecto. Además, a priori, creo que el cuerpo puede servir como sinécdoque de la violencia de género sufrida por las mujeres de todo el mundo, especialmente, en este caso, el de las mujeres latinoamericanas. Por último, tengo la teoría de que todos los textos pueden seguir unos mismos patrones o tipos porque la violencia es sistemática y, por lo tanto, ningún caso es aislado.

2. Las protagonistas: contexto social y familiar

Para empezar, es importante tener en cuenta cómo son las protagonistas de los relatos que se van a trabajar: ¿de dónde vienen? ¿Cómo fueron sus infancias? ¿Y sus familias? Las respuestas a estas preguntas pueden suponer una explicación a las situaciones vividas, a su vulnerabilidad y al hecho de acabar siendo víctimas (o victimizadas, cosa en la que se profundizará más adelante). Lo que me resulta más importante e interesante es, ciertamente, encontrar algún tipo de conexión entre las protagonistas a las que las diferentes autoras han dado voz y espacio.

Para empezar, se podría establecer que *Beya* (nombre con el que la bautizan al raptarla), la protagonista de *Le viste la cara a Dios*, es la versión ficcionalizada de las mujeres a las que Martínez entrevista: todas ellas han sido secuestradas, engañadas, o incluso convencidas sin aparente coerción, por alguna banda o grupo criminal con tal de explotar sus cuerpos sexualmente. Lo que las diferencia, principalmente, es la barrera entre realidad y ficción, lo cual es también una manera de recibir sus historias desde diferentes perspectivas. En otras palabras, en el texto de Cabezón Cámara el lector conoce todos y cada uno de los pensamientos de *Beya*: sus emociones, sus reflexiones, sus sensaciones, y, sobre todo, su dolor, ya que es tanto protagonista como narradora, obviamente, omnisciente, aunque se refiere a sí misma en segunda persona⁴, demostrando así cuán alienados están su cuerpo y mente. En cambio, en el del cronista se expresa, tan solo, lo que las chicas han querido expresar, y hay que recordar que son esclavas de sus proxenetas, por lo que no tienen total libertad de expresión. Les es imposible hablar con tantos detalles como *Beya*: “como la mayoría de testimonios de trata, se cuentan en tercera persona, y nunca se sabe si un relato de otra es un trozo de la autobiografía de la que

⁴ Es posible interpretar al narrador como otro personaje externo, que actúa como conciencia del personaje, pero que no es ella misma. Sin embargo, en el presente trabajo se leerá como narradora-protagonista.

habla. Incluso entre ellas la trata es un fantasma. Si le ocurrió, le ocurrió a otra” (Martínez, 2010: 87).

En cierta manera, las trabajadoras (o esclavas, más bien), del Calipso⁵, localizado en el lado mexicano de la frontera entre México y Guatemala, ven el antro como un lugar de salvación. A diferencia de *Beya*, todas provienen de un pasado traumático, plagado de abusos y pobreza, inseguridad y muerte, y, tal y como explican los cónsules de El Salvador y de Honduras, citados por Martínez, llegar a estos sitios significa, para muchas niñas, huir de situaciones de marginalidad,

De circunstancias que, traducidas a hechos, son el miedo a una pandilla o una vida familiar peor que la que podrían llevar como niñas de la calle. *Son aquellas circunstancias que relativizan, que les permiten ver la prostitución, la violación, la trata, con los prismáticos de una realidad distorsionada.* Una realidad donde los niños caen muertos por decenas, los padres son acosadores y los barrios, zonas de guerra (Martínez, 2010: 96; las cursivas son mías)

Por un lado, Érika, Keny, y Connie, sufrieron horrores al crecer. Érika tuvo gemelos a los trece años tras las repetidas violaciones llevadas a cabo por el hijo de María Dolores, la señora a la que su madre los regaló tanto a ella como a su hermano gemelo, quien murió tras ser obligado a lamer sus heridas si no lograba vender toda la leña y el pescado que la mujer le mandaba. Su plan, tras tales sucesos, fue dejar a sus hijos y llega a los Estados Unidos, pero finalmente decidió quedarse en Chiapas, donde hombres mucho mayores que ella empezarían a comprar su cuerpo. Ella tenía trece años. Keny fue gradualmente abandonada por todos los miembros de su familia y se vio obligada a vivir con una familia, cuyo patriarca aprovechó la muerte de su esposa para golpearla o tocarla. Por esa razón, se tiró a las calles y comenzó a trabajar en una cantina de Guatemala, donde sus compañeras “le enseñaron a bailar, a conquistar hombres cada noche, a fumar marihuana y crack, a maquillarse, a aspirar cocaína y a tomar, a tomar mucho” (Martínez, 2010: 90). Al ver que una compañera volvía del lado mexicano, de Puerto Barrios, con mucho más dinero de lo que ganaban en la cantina, “terminó en México, en un antro de Cacahuatán”

⁵ Los nombres de *Las esclavas invisibles*, tanto de las mujeres, como del antro donde son explotadas, son ficticios. Martínez los cambia para proteger la identidad de las chicas, sobre todo, y para protegerse a sí mismo de no exponer en demasía un lugar en el que la denuncia pública a los medios podría significar su final.

(Martínez, 2010: 90), donde hombres mucho mayores que ella seguirían aprovechándose de su cuerpo. Ella tenía diecisiete.

Connie asegura que “yo vine aquí con mis cinco sentidos, nadie me trajo” (Martínez, 2010: 95), pero fue ciertamente coaccionada por la necesidad de huir de la violencia ejercida por las bandas mafiosas guatemaltecas, de los abusos de su padre desde los ocho años, y de una madre ausente. Tras el asesinato de su hermano de dieciséis años por no aceptar una oferta de la Mara Salvatrucha, Connie llegó a los prostíbulos de Tapachula, donde hombres mucho mayores que ella comenzarían a traficar con su cuerpo. Ella tenía quince. Es evidente que poco tienen que ver estas historias con la de *Beya*, cuya infancia parece que fue mucho mejor que las descritas en estos párrafos. Es importante aclarar que ella no es centroamericana, sino argentina, por lo tanto, no sufre la misma situación de desamparo ya desde el momento en el que nace en un contexto geográfico y social mucho más seguro y alejado de las violencias ejercidas en la frontera de México hacia EE. UU. (Véase Apéndice 2)

No relata su infancia como tal, pero va dejando pistas sobre lo que fue: aprendió piano “de mano de mamá en tu infancia de nenita de clase media de pueblo” (Cabezón Cámara, 2019: 10), estudiaba, trabajaba y hacía “voluntariado en el hospital de niños del barrio de las afueras” (Cabezón Cámara, 2019: 14), empezó a estudiar griego en la facultad, sabía karate, mantenía una buena relación con sus progenitores, y tenía buenos amigos. En definitiva, pudo gozar de una vida normal propia de una persona de clase media (superior por lo tanto a la clase a la que pertenecían las esclavas invisibles de Martínez) hasta que la cazaron.

Me parece extremadamente importante, por su contraste con las protagonistas de Martínez y con la misma Belén López Peiró, subrayar un recuerdo de *Beya* mencionado cuando ve todo aquello que es bueno en ver la cara a Dios: “como la primera vez que te acostaste con un chico y *te gustó tanto que sentiste amor*” (Cabezón Cámara, 2019: 18; las cursivas son mías). Es de formidable relevancia el hecho de que esta chica sí fue capaz de disfrutar del sexo, de tomar el primer contacto con el acto de forma provechosa, agradable, consensuada y sana hasta el punto de sentir amor. Al hablar de sexo, en este trabajo, no se le relaciona con ninguno de estos términos, sino con sus máximos antónimos: con la violencia, la coerción, el dolor, el asco. Pero nunca con el amor.

De hecho, López Peiró describe lo que significa para ella acostarse con un hombre y lo hace de la siguiente manera:

Yo cojo con vergüenza, con dolor. Y me duele porque no me mojo, porque cuando me tocan no me caliento. Porque cuando me hablan al oído y escucho la voz de un hombre no se me mueve ni un pelo. Me excita verlos, me excitan sus manos, pero no soporto el tacto. Con solo imaginar el roce, mi piel se vuelve áspera y mis pelos se erizan, al igual que mis tetas. Disfruto cada vez que ellos cierran sus ojos, cada vez que los siento acabar adentro mío. Pero no puedo dejar de oír, no puedo descansar la vista, no puedo dejar de fruncir el culo. Pocas veces en mi vida gocé y eso se nota. Se nota en mi mirada, se nota en mi andar, se nota en mi voz. (López Peiró, 2018: 99; las cursivas son mías).

Una experiencia traumática relacionada con el sexo puede borrar del todo su sentido principal, que es el goce y el disfrute de las personas implicadas, y hacer que el cuerpo presente una serie de reacciones que no se corresponden a la fase de excitación. Según Elena Escribano Fernández, autora del artículo “Trauma: Cuerpo y Mente. Exposición y Tratamiento de un Caso de Adolescente Víctima de Agresión Sexual desde una Doble Perspectiva: Terapia Cognitivo Conductual y Terapia Sensoriomotriz” (2012), las más frecuentes consecuencias del abuso sexual sufrido en la infancia reflejadas en la edad adulta son “trastorno de estrés postraumático crónico, ansiedad, depresión, trastornos de la alimentación, abuso de sustancias, conductas auto-destructivas y pensamientos de suicidio”. Y no solo eso, sino que, además, “según estudios realizados con mujeres, *suelen tener problemas sexuales en un 47% de los casos, siendo hasta un 70% en los casos en los que hubo penetración.*” (Escribano Fernández, 2012: 248). Asimismo, hay dos maneras de afrontar el trauma con relación a la actividad sexual: una de ellas es la *ansiedad sexual*, tal y como ella la denomina, que consiste, por ejemplo, en evitar mantener relaciones sexuales. La otra es presentar promiscuidad sexual, lo que hace que perciban “la sexualidad como algo basado en la explotación y la coerción” (Escribano Fernández, 2012: 248). También pueden presentar problemas respecto a su pareja por la falta de cercanía emocional, lo que a menudo lleva a la separación, así como a confiar y apoyarse en compañeros sentimentales controladores, intrusivos y carentes de responsabilidad afectiva.

Se puede determinar, por lo tanto, que las centroamericanas protagonistas de *Las esclavas invisibles* podrían clasificarse en el grupo de mujeres que banalizan y explotan tanto sus cuerpos como su sexualidad, y, de hecho, Érika se pregunta lo siguiente: “¿cómo voy yo

a entender de sexo normal si me acostumbré a que él me amarraba de pies y manos y encantos me hacía el sexo?” (Martínez, 2010: 85), mientras que López Peiró podría presentar síntomas de la ansiedad sexual que Escribano describe. *Beya*, en cambio, no sufre los traumas infantiles que podrían llevar a ello, pero eso no implica que acabe aborreciendo y odiando el sexo con otros hombres, por haber sido obligada a ello. Ella lo disfruta cuando puede elegir con quién, en qué condiciones y cuándo llevar a cabo el acto, cuando tiene potestad sobre su cuerpo. Es importante, ahora, comentar el concepto de “víctima”, puesto que muchas veces se le es atribuido a estas jóvenes sin ellas quererlo. Son estigmatizadas y reducidas a cumplir un rol arquetípico de víctima, y si no lo cumplen, la sociedad las señala.

No quiero pecar, por ello, de tomar un tono paternalista en este trabajo, de victimizar a las protagonistas hasta colocarlas en un lugar pasivo, sumiso e infantilizado. Si bien es cierto que han sufrido, todas ellas, algo espantoso, no dejan de ser fuertes luchadoras que intentan sobrellevar sus desdichas con valentía, llegando incluso a empoderarse hasta liberarse, como es el caso de *Beya*, que lo hace al más puro estilo Tarantino:

Te pusiste el uniforme de leather de sado maso y abajito de la capa y adentro de la bombacha guardaste la Miniuzi y caminaste tranquila hasta la sala de mandos: ahí estaban la Medina, el Rata Cuervo y dos de los vigilantes tomando el mate de antes de empezar a trabajar. Dijiste hola, muchachos, y cuando te contestaron hiciste un gesto elegante y la capa voló hacia atrás como si fueras Liz Taylor haciendo a la reina Dido a la hora de dar la orden de dispararle a esos griegos y (...) les tiraste con la ráfaga que salía de la boca de tu pistola automática como la bífida espada de la boca del señor Cristo Jesús y eso sí que fue dios mío una escena memorable: antes del primer minuto estaban todos trozados como pollo en cacerola si al pollo le hubieran dado con una ametralladora y si el pollo tuviera adentro los veinte litros de sangre que tenía cada uno de esos cuatro hijos de puta a los que viste de arriba con distancia de mariscal y los viste también llegar derecho al asador del lago de fuego eterno que les tiene preparados a los malos el infierno. (Cabezón Cámara, 2019: 24)

Tras esta sangrienta escena de cinematográficos rasgos, *Beya* logra escapar de lo que se le había planteado como su destino. De una manera mucho menos grotesca, López Peiró planta cara a su agresor a través de la denuncia, y también logra salir del espacio de víctima, o lo intenta, al decidir tomar los mandos de su cuerpo y de su sexualidad y volver a mantener relaciones sexuales, aunque ello implique sentir culpa “por despertar y no ser la víctima que todos esperan” (López Peiró, 2018: 99) y querer acabar con el dolor que la

aflige. Es importante añadir que, en su caso, el abuso sexual es, en parte, consecuencia de su vulnerabilidad inicial por ser hija de unos padres ausentes y una madre con problemas de estabilidad emocional. La protagonista de la joven escritora visita, todos los veranos, a su familia, con la que se hospeda unos días.

Lo que sería una situación de lo más cotidiana para cualquier criatura argentina, termina por convertirse en una pesadilla, que, según su madre, la convirtió en una niña que empezó a tener problemas en el instituto por su tristeza, “y hasta algunas veces la hallaron llorando en el baño, razón por la cual nos citaban los docentes para tratar el tema de forma conjunta. Yo creo que ella pasó de ser una nena feliz a una adolescente triste y callada” (López Peiró, 2018: 47). El que era su mayor apoyo ante una situación de desamparo parental, como se puede ver mediante esta cita: “Hola tío. Te necesito. Mamá está mal de nuevo, volvió a venir el médico. No me quiero quedar acá. (...) Me da miedo. (...) No, papá no está, no pudo venir. (...) Gracias por llevarme. Te quiero tío.” (López Peiró, 2018: 93), traspasó los límites morales y pasó de protector a agresor. Cabe mencionar, sin embargo, que por el hecho de no ser “la víctima que todos esperan”, se produce

una expresión discursiva dirigida a potenciar la recuperación del cuerpo de las mujeres para sí mismas, más allá de la ruptura genérica significa una apertura a la implementación de nuevas prácticas liberadoras, en las que las mujeres, puedan nombrar su cuerpo, enunciar su placer, a proclamar su libertad sexual y decidir por sí mismas ya que según Cixous: “Al tomar su propio cuerpo como fuente de conocimiento, de innovaciones lingüísticas y de sentido para su Yo, la escritora se transforma en amanuense de su propio cuerpo y artesana de una identidad autónoma”. (Guerra, 2007: 51; citado por López, 2016: 199)

En el Calipso, desde otro ángulo, impera el mensaje de que “la culpa es de las que se dejan” (Martínez, 2010: 87). No obstante, al final las “trabajadoras” terminan por ver la cara amable de su modo de vida (básicamente basada en un buen sueldo), aunque sea resignándose a ser esclavas sexuales. Transforman su vulnerabilidad en un “carácter de piedra”. Es indudable, entonces, que en muchas ocasiones no son las mujeres las que deciden estancarse en el trauma del abuso sexual y ser definidas por ello, sino que las personas que la rodean lo hacen por ellas, culpabilizándolas por seguir adelante o incluso por haber causado la violencia ejercida sobre ellas, cuando, en muchas ocasiones, no les queda otra. Y es que,

llamarlas víctimas es volver a garcharlas otra vez. Y otra vez. Es convencerlas de que les cagaron la vida, de que su historia empieza y termina ahí, con el tipo adentro. Les hacen creer que son a partir de él, *que su identidad se construye a partir de la violación*, que sus derechos fueron vulnerados y que ya nadie les va a garantizar que no se las vuelvan a cojer. *Las convencen de resguardarse puertas adentro, de cerrar las piernas, de que son responsables y por eso merecen su propio castigo*. Sí. Porque primero son víctimas de él y después de ellas mismas: una vez que él acabó adentro, ya están listas para acabar con la mierda que les quedó, con su vida. (López Peiró, 2018: 76; las cursivas son mías)

Esto no es solo aplicable al caso del abuso sexual, pues en el cuento de Mariana Enríquez, las *Mujeres Ardientes* (aquellarre moderno en el que las mujeres se queman a ellas mismas como método de protesta ante el patriarcado y la moda de los hombres de incendiar a sus mujeres) toman tan drástica decisión con el fin de dejar de ser víctimas y convertirse en dueñas de sus cuerpos y de sus futuros, igual que las otras mujeres analizadas: “Siempre nos quemaron [los hombres]. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices.” (Enríquez, 2016: 147). En este cuento no se contextualizan las vidas de las protagonistas, tan solo es importante conocer que la historia transcurre en Argentina, en un momento en el que quemar a las mujeres es una moda seguida por los hombres, y que, a raíz de esto, se crea el grupo ya mencionado. La chispa la enciende la “chica del subte”, y se alimenta con la de Lucila, ambas quemadas por sus parejas del momento. Los dos las culparon de hacérselo a ellas mismas, sin imaginarse que algún día, efectivamente, las propias mujeres formarían sus hogueras para rebelarse contra el grotesco y terrorífico hábito argentino de prender fuego a las mujeres. Formar un nuevo canon de belleza y arrebatar el poder de los hombres de controlar los cuerpos de “sus” mujeres son los objetivos de las brujas contemporáneas de Enríquez.

3. La deshumanización del cuerpo: el paso de persona a cuerpo.

Es conveniente, tras la contextualización de cada caso, pasar a la verdadera cuestión del análisis de estos textos: cómo se logra reducir la vida de una persona (su personalidad, sus experiencias, su voz, su libertad), a un simple cuerpo inerte y vacío de cualquier esencia, a través de la literatura, y de qué manera sirve esta deshumanización o cosificación, dependiendo del caso, a la representación de la violencia de género. El “devenir cuerpo” es un proceso que, aunque no ha sido demasiado trabajado en el ámbito de los Estudios Literarios, pues ha sido mucho más desarrollado en el de la publicidad, por ejemplo, por presentar a la mujer como un simple producto en venta, es ciertamente interesante. También en la filosofía hay diversos pensadores que se plantean el concepto

del cuerpo como sujeto político: Judith Butler, por ejemplo, habla, como otros autores, de la idea del deseo de reconocimiento de un sujeto. Hay algunos que no son reconocidos por otros sujetos, ni tan solo por los discursos que conforman y organizan la sociedad y sus normas, por lo que quedan fuera de lo que se consideraría “normal” y, por lo tanto, son incomprensidos, ignorados y marginados. Ella los denomina cuerpos objeto o “abyectos”, y es el caso de los cuerpos de las protagonistas de los relatos.⁶

3.1. Características lingüísticas

Para empezar, es necesario estudiar las características lingüísticas de los cuatro textos, es decir, qué tipo de lenguaje, de sintaxis o de recursos estilísticos se utilizan y por qué. En el caso de *Le viste la cara a Dios*, que presenta un tipo de lenguaje crudo, directo, incluso vulgar, ciertamente opuesto al que utiliza Martínez, que es más formal y va acompañado de datos empíricos, por lo que es visible una oposición entre emoción y racionalidad, se recurre, en numerosas ocasiones, al concepto de caza. Al ver a Dios, *Beya* enumera una serie de imágenes de su vida que visualiza siguiendo una estructura anafórica, es decir, al principio de cada sentencia coloca la palabra “como”: “como poder, como poder lo que quieras, como jugar en el jardín de la casa de tu mejor amiga” (Cabezón Cámara, 2019: 18). Sin embargo, aunque anteriormente se ha referido a ella misma como una “presa sin saber dónde y sin ver la luz del sol, casi ciega, casi sorda y casi descerebrada sos el centro de atracción” (Cabezón Cámara, 2019: 16), que se ve a sí misma desde arriba con la garganta *aullando*, tal y como lo describe, hay algo que es incapaz de visualizar: su cacería. Se da a entender que, a pesar de ser capaz de recordar momentos de su pasado, además de mirarse a sí misma desde una posición alejada, como si de otra persona se tratara, las horribles imágenes del momento en el que la convirtieron en prisionera son incapaces de ser reproducidas por su cerebro, seguramente fruto del trauma que le supuso.

Presenta, entonces, rasgos que la animalizan, la alejan de la esencia humana, pero aún es posible encontrar una deshumanización más notable al hablar de su paso de persona a carne. Antes de ello, sin embargo, cabe apuntar que, en una ocasión, el cuerpo se humaniza: “tu pobre cuerpo, *Beya*, se encuentra sabiendo posta, con certeza iluminada, que lo mejor es fingir y sofisticás la ausencia”. (Cabezón Cámara, 2019: 11). El cuerpo es sujeto de la oración, toma conciencia de que, lo mejor que puede hacer para sobrellevar la situación, es alienarse del espíritu o de la conciencia de la protagonista,

⁶ Información extraída de <http://conferencias.unc.edu.ar/index.php/gyc/3gyc/paper/viewFile/2656/716>

como lo hace también en la página 16: “Igual ya casi no sufrís: lo ves todo muy de arriba, ahí está tu cama, ahí tu cuerpo abajo de otro, ahí tu garganta aullando, ahí abajo y desde ahí o más bien desde allá arriba, lo único que te une a vos es una línea de plata” (16). Con el uso de los pronombres deícticos, además, consigue alejar aún más la mente de la joven de lo que la envuelve, de lo que su cuerpo puede advertir, igual que con el uso de la segunda persona en vez de la primera, aunque parezca que la narradora sea la misma protagonista.

Tras este inciso, se van a presentar algunos ejemplos de lo mencionado sobre el cuerpo y la carne: “te hicieron pura carne a fuerza de golpe y pija”(Cabezón Cámara, 2019: 6), “te siguen queriendo por todos tus quilos vivos de carne suave y latiente y ahí te podés parar para irte con alma y cuerpo de ese matadero infecto” (10) y “te fornican y te aplastan para que no te quede más ninguna interioridad, hasta hacerte reventar cualquier burbuja de vos que te pudieras guardar, *hasta dejarte hecha sólo carne calentita y plañidera*” (14; las cursivas son mías). A través de la violación y de las agresiones físicas, los clientes y proxenetas consiguen reducir el cuerpo de *Beya* a un simple montón de carne, sin poder de decisión sobre este. En los demás textos también se emplea la idea de la carne con el mismo propósito en distintas ocasiones.

La protagonista de *Por qué volvías cada verano* describe lo siguiente al enunciar lo que su abusador hacía con su cuerpo: “puertas adentro te da masa, te rompe y te aplasta, te come como a un pedazo de carne que asó desde hace años en el patio de su casa” (López Peiró, 2018: 78) y, añade más adelante que, “se llevaba mi cuerpo, lo daba vueltas, lo despedazaba” (95), y la dejaba como “cuerpo usado, como una concha estirada y penetrada”. En su caso, la reducción es aún mayor, pues se reduce a ella misma a verse como su vagina, que es la parte mayormente violentada, y, además, su cuerpo es restos, sobras: “cuando lo veo [al tío], acaba y se aleja, una parte de mí se va con él y yo me convierto en resto. Es que de un pijazo me rompió y usó lo que necesitaba, lo que deseó, lo que quiso de mí. Y despatarrada *quedó el resto, lo que no sirve y está para desechar.*” Y lo que queda, lo que está para desechar, es “*La sobra. Mi sobra. Mi cuerpo.*” (López Peiró, 2018: 97; las cursivas son mías).

En “Las cosas que perdimos en el fuego”, también se hace referencia a la carne, pero no por sus propiedades físicas de poder ser usada con el objetivo de experimentar placer, sino que se alude a su olor, específicamente al olor que produce al quemarse:

Tenía la boca llena de whisky y la nariz de humo de cigarrillo y del olor a la gasa furacinada, la que se usa para las quemaduras, que no se iba nunca, *como no se iba el de la carne humana quemada*, muy difícil de describir, sobre todo porque, más que nada, olía a nafta, aunque detrás había algo más, inolvidable y extrañamente cálido. (Enríquez, 2016: 150)

A través de la retórica, el narrador despierta en el lector el sentido del olfato, con tal de lograr añadir sentido a lo que se describe: es evidente que la carne en su estado natural no huele igual que la que ha sido incendiada, pero en este caso no se describe como un olor desagradable, sino “extrañamente cálido”. Tal vez, la razón de ello es que “es como si el fuego purificase el daño ocasionado por el orden patriarcal y permitiese a la mujer resurgir como el ave fénix desafiando al patriarcado a través de una nueva belleza tatuada a golpe de llamas” (Rodríguez de la Vega, 2018: 146), es decir, el fuego y sus huellas en el cuerpo de la mujer, ya sea en forma de cicatrices o de aroma, no dejan de significar el empoderamiento de las mujeres que llevan a cabo las hogueras como revelación ante la extrema violencia del patriarcado. Es un símbolo de poder y resistencia, como lo son los cuerpos abrasados.

En “Las esclavas invisibles”, sin embargo, el cuerpo no logra llegar a esta posición empoderada, sino que es encasillada en una posición objetivada y útil tan solo para el beneficio masculino. Esto llega a su máxima expresión con la creación del término “cuerpomático”, introducido en la crónica de Martínez en la página 86, y que “hace referencia a la carne como una tarjeta de crédito con la que se puede conseguir seguridad en el viaje, un poco de dinero, que no maten a tus compañeros, un viaje más cómodo en el tren...” (Martínez, 2010: 86). A través de la derivación, en la que se une el sufijo inglés *-matic*, que originariamente significa *willing to*, es decir, “dispuesto a actuar de cierta forma”, a la raíz “cuerpo”, se crea este nuevo término utilizado, sobre todo, en México. En otras palabras, este neologismo sirve para designar la acción de ofrecer el cuerpo, la carne, con fines sexuales para evitar pagar con dinero o bienes materiales. El cuerpo femenino es, en definitiva, la moneda de cambio con la que se paga a los hombres. A mi parecer, la simple existencia de este concepto es la máxima expresión del cuerpo de la mujer visto como objeto de uso y consumo exclusivo para el hombre.

Como se ha visto, este es el caso de todas las mujeres de los textos analizados, y, en “Las cosas que perdimos en el fuego”, también se hace referencia a esta idea de propiedad: “Para evitar eso [que la chica del subte abandonara a su marido], él la arruinó, que no

fuera de nadie más, entonces.” (Enríquez, 2016: 143). En el caso de *Por qué volvías cada verano*, de forma menos explícita quizás, también se puede interpretar que la protagonista actuaba como retribución para sus familiares, una especie de “cuerpomático”: “No te queríamos, sólo te recibíamos porque tu mamá nos daba regalos.” (López Peiró, 2018: 6), razón por la cual, finalmente, su tío decide cobrarse el favor de acogerla a través del abuso sexual, y la convierte, también, en “un depósito de carne que se deshacía al sol mientras esperaba la próxima visita” (López Peiró, 2018: 9).

Es importante hacer hincapié, también, en los procesos por los que las mujeres van perdiendo sus identidades, especialmente en los casos de *Le viste la cara a Dios* y “Las cosas que perdimos en el fuego”. En el caso de *Beya*, la vida que le pertenecía le es robada, no solo cuando es cazada, sino también cuando le hacen aprenderse su nuevo nombre, “Beya durmiente”, a base de gritos y golpes. En ninguna ocasión se menciona su nombre real, y es que en el burdel donde es encarcelada, ese no importa. Desde el momento en el que es hecha esclava sexual, su personalidad, sus verdaderos nombre y vida, su identidad, en resumen, no importan a nadie. Es, seguramente, incluso más fácil de violentar a una mujer al no saber nada de lo que en un pasado fue, pues es un primer paso para deshumanizarla. Pero, como se ha citado anteriormente, López Peiró defiende la idea de que, aunque les hagan creer lo contrario, no es cierto “que su identidad se construye a partir de la violación” (López Peiró, 2018: 76).

No hay que pasar por alto el significado del nombre impuesto de la protagonista:

Si en *Beya. Le viste la cara a Dios*, la autora se ocupa de la trata de personas tomando los testimonios de mujeres que sufrieron ataque, secuestro, tortura, explotación sexual, abuso y ultraje, desaparición y muerte, *el nombre consignado en el título es la alusión deformada de los cuentos de hadas. Es el uso de la tradición por vía del oxímoron*. Y es posible que esto mismo sea un modo que permita contar y dar cuenta (destapando y sacudiendo), la entrada y el recurso de una toma de distancia que implica el primer paso de la ficción, para poder decirlo todo (Fernández, 2018: 113; las cursivas son mías)

En otras palabras, la identificación de la protagonista con un personaje de cuento de hadas permite entrar en el universo de la trata con todo lujo de detalles, por ser este una figura ficticia de la tradición occidental. Asimismo, se logra el juego entre realidad y ficción que diferencia este texto de “Las esclavas invisibles”, además de producirse un oxímoron evidente por el contraste que se produce entre ambas protagonistas de los cuentos. Sin embargo, también es la Bella Durmiente una mujer destinada a esperar a ser liberada, sin

poder mover su cuerpo por el hechizo, viéndose obligada a tomar un papel sumiso y pasivo aun siendo el personaje principal de la historia. Finalmente, sin embargo, *Beya* sí logra la libertad por sí misma.

También de la mujer de boca de reptil de Enríquez se evita mencionar algo de su identidad más allá del haber sido quemada viva por su, entonces, marido. Femenías y Rossi, autoras de “Poder y violencia sobre el cuerpo de las mujeres” (2009), hablan de los “cuerpos ejemplificadores”, es decir, cuerpos que sirven como mensaje para las otras mujeres al haber sido violentadas visiblemente. Las mujeres que, al verla, captan el mensaje, no realizarán los mismos actos de sublevación que la violentada y, de esta manera, se consigue la permanencia del *statu quo*: mientras el hombre se asegura su lugar de poder, la mujer queda cada vez más reducida a la sumisión. Los cuerpos quemados de Enríquez son un gran ejemplo de ello, pero solo hasta el momento en el que las hogueras toman otro significado. Es por ello, quizás, por lo que “la chica del subte” carece de identidad: su función es simplemente, en un principio, advertir a las otras mujeres de lo que les puede ocurrir si se rebelan contra sus maridos. Sin embargo, en el momento en el que se crea la conciencia femenina colectiva contra estos incendios de mujeres, sirve como impulsora de esta rabia que busca acabar con el patriarcado, las relaciones de poder que impone, y los cánones de belleza a los que obliga a seguir a las mujeres que están dentro del sistema.

Tras este análisis se puede establecer, entonces, que en los textos se acude en numerosas ocasiones al recurso de la sinécdoque, es decir, a través de las alusiones al cuerpo y a la carne, especialmente, y a sus funciones, se logra representar la violencia de género de la que todas son víctimas, es decir, aunque sean reducidas a una masa inerte, se puede entender mucho más, así, la deshumanización que facilita al hombre ejercer su poder.

3.2. Metáforas y comparaciones

Los recursos literarios usados más frecuentemente en los textos para conseguir el propósito de cosificar a las chicas son la metáfora y la comparación. Por esta razón, a continuación, se va a llevar a cabo un análisis y comparación de las que resulten más relevantes. Las reducciones de las vidas de las mujeres a carne y cuerpo quizás podrían ser consideradas, también, metáforas, pero me parece más acertado referirme a esto, como se ha mencionado con anterioridad, como sinécdoque.

A menudo, seguidas a las alusiones del cuerpo o la carne, se hacen comparaciones: “te hicieron pura carne a fuerza de golpe y pija y así empezaste a saber que en el centro de ese antro lo que sos iba a ser muerto *como restos de un puchero arrojados en la calle*”. (Cabezón Cámara, 2019: 6), o “como si el cuerpo que tuvo sexo con ese hombre fuera un títere que ellas ocuparon para el momento” (Martínez, 2010: 82). Esta última se puede relacionar con el siguiente deseo de la protagonista de *Le viste la cara a Dios*:

querés el milagro, la transubstanciación ahora, para que coman y beban de tu cuerpo como te comen y beben, pero si hay que ser banquete, que tu cuerpo sea una hostia, *una muñeca*, una estampa, *cualquier cosa menos vos*, porque estas hienas carroñeras con sus garras y colmillos te lastran en fiesta eterna dejándote casi cadáver (Cabezón Cámara, 2019: 7-8; las cursivas son mías)

Es visible que, para las esclavas sexuales, el cuerpo es algo que puede desposeerse en el momento necesario con tal de no sentir dolor. Se puede introducir, entonces, la diferenciación que establecen las protagonistas, especialmente *Beya*, entre alma y cuerpo. Su método de escape, en muchas ocasiones, es desear esfumarse “en un abrazo celestial y no sentir las trompadas ni que te queman con fasos ni esa contracción que duele” (Cabezón Cámara, 2019: 6). Hace alusiones a la poesía mística de San Juan de la Cruz, con el que se compara por sus ansias de llegar a Dios para, así, huir del terrenal dolor: “todo torturado quiere como San Juan ir con Él, el amado, en un trance espiritual, ya que *no hay cuerpo que pueda con la tortura constante*” (Cabezón Cámara, 2019: 7; las cursivas son mías). Al aludir a la debilidad del cuerpo, que es incapaz de soportar tal nivel de tortura, establece la superioridad de fuerzas del espíritu, que puede soportarlo con el fin de llegar al Amado.

Pensar que el cuerpo no pertenece a la mujer, sino al hombre que lo compra, es convertirlo en una carcasa, en un “títere” o una “muñeca”, como afirman las autoras, que puede ser controlado por el cliente como si de un juguete se tratara. De esta manera, el cuerpo es deshabitado por las prostitutas y habitado por los consumidores, como si de una casa se tratara, como Érika lo expresa:

ellos a veces creían que eran sus dueños por esa media hora, *que ella era como una casa* y ellos la habían alquilado durante ese tiempo, *y la podían habitar como les placiera*. Y recuerda que aquello, muchas veces, terminada en lo que ella de niña tan bien conoció: golpes, insultos (Martínez, 2010: 88; las cursivas son mías)

Vuelve a presenciarse, así, el concepto de propiedad y cosificación. Tanto a *Beya* como a Érika, Connie y Keny, las han convencido de que solo valen lo que un hombre paga por ellas, o el deseo que se despierta en ellos al verlas, no como personas, sino como propiedades. De hecho, Martínez lo hace explícito en su crónica: “la *mercancía*, como se suele llamar a las chicas, es centroamericana” (Martínez, 2010: 82). El hecho de referirse a ellas como “trata de blancas”, además, de ser un término colonial⁷, invisibiliza a sus víctimas, pues “ese título no significa otra cosa que el tráfico de mujeres jóvenes para dedicarlas a la prostitución sin su consentimiento” (Martínez, 2010: 83), pero al referirse a ellas como “blancas”, el concepto pierde el efecto que puede producir utilizar el término “trata de personas”, que es lo que realmente es. También al *alter ego* literario de López Peiró la tratan como tal, como un ser sin poder de decisión intercambiable por el beneficio de quienes la acogían cada verano, especialmente por el de su tío:

Y así me entregabas, cada verano, y así me recibían, como parte de pago. *Era un paquete* que depositabas en diciembre, después de terminar el colegio, y retirabas en marzo, toda cojida. Una virga de llegada y un desecho de salida, *un vale que canjeaban meses más tarde por regalos* (López Peiró, 2018: 23; las cursivas son mías)

En la crónica de Martínez, además, se describe un acto de los jefes de las bandas criminales que controlan el mundo del proxenetismo y el tráfico de personas: “enviaba gente a reclutar muchachas a Centroamérica y a veces secuestraban migrantes y las vendían a camioneros *como material de usar y tirar*. Por una noche” (Martínez, 2010: 94; las cursivas son mías). El interés de los clientes por el bienestar de las chicas a las que compran se reduce a cero si se analiza esta oración, igual que el de los que las venden, pues “de acuerdo con los datos de la OIT, las ganancias ilícitas totales del trabajo forzoso se estiman en aproximadamente 32 billones de dólares al año, de los cuales el 76% proviene de la explotación sexual” (Sevilla, 2013: s.p.), situándose así la trata de personas en el podio de los negocios más lucrativos a escala mundial. No es de extrañar, por lo tanto, que los jefes de las bandas mafiosas no presenten ningún tipo de empatía por los cuerpos que venden, pues son solo eso, cuerpos de usar y tirar. Rita Segato, en “Nuevas formas de guerra y el cuerpo de las mujeres” (2014) introduce los conceptos de *segunda realidad* y *pedagogía de la crueldad*. Esta realidad es ajena a toda actividad legal y autorizada, y sus miembros son mafiosos, pandilleros, o incluso agentes de la ley

⁷ Para más información sobre los orígenes de la expresión, consultar el siguiente enlace: <https://www.accem.es/por-que-abandonar-la-trata-de-blancas/>

sobornados y corruptos. Pueden llevar a cabo actividades de extrema brutalidad gracias a la nombrada “pedagogía de la crueldad”, que termina con cualquier indicio de humanismo y empatía que puede mostrar el individuo.

El hecho de que también agentes que deberían velar por la justicia lleven a cabo, también, tales actos, queda demostrado en la negligencia que Martínez menciona en su crónica, pues nadie hace nada respecto a la situación que todo el mundo conoce sin duda, o en *Le viste la cara a Dios*: “La cuestión es que te garchan el Cuervo Rata y amigos, más el juez, los policías, el cerdo gobernador y muchos clientes civiles van pasando de a uno en fondo” (Cabezón Cámara, 2019: 14). También el tío de la protagonista de *Por qué volvías cada verano* era policía de La Plata, pero eso no impide que abuse de ella. Una de las voces de la novela dice lo siguiente:

Hasta cuando les ponen nombre te cojen. Lllamarlos a ellos abusadores es hacerles un favor. Es reducir su locura, su perversión, a una minúscula muestra de negligencia. Es ponerles una etiqueta presentable a psicópatas que no sólo se cojen a pibas por la fuerza o las desvirgan con sus dedos hasta sangrar, sino que también las golpean y les dan masa *hasta volverlas polvo* (López Peiró, 2018: 90; las cursivas son mías).

Por lo tanto, es observable que los términos utilizados en casos de violencia de género no logran simplemente reducir a las chicas a cuerpos, carne o, como en este caso, a polvo, sino que también se reduce al agresor a un criminal puntual, sin maldad, dejando atrás todos los actos que han cometido contra su alguien de género opuesto. Esto es especialmente interesante en *Por qué volvías cada verano*, puesto que, aunque la autora transmita todo su dolor a través del lenguaje, de metáforas, de comparaciones como esta: “te come como a un pedazo de carne que asó hace años en el patio de su casa (...) te trata como a un objeto, como una porquería que come de día y caga de noche” (López Peiró, 2018: 78), a su violador no deja de quitársele importancia por el hecho de no haberla penetrado, aunque, de hecho, ella no puede confirmar a ciencia cierta si ha llegado a hacerlo alguna vez.

Las comparaciones y metáforas empleadas en “Las cosas que perdimos en el fuego” tienen que ver, sobre todo, con la belleza y la estética. Se produce una clara contraposición entre las dos primeras quemadas. Por una parte, Lucila, que era “una modelo y era muy hermosa”, era, realmente, una “mujer florero”: “su propia profesión revela que es un producto del patriarcado donde la mujer se transforma en un objeto, en una mercancía con el propósito de satisfacer de forma placentera al hombre” (Rodríguez de la Vega,

2018: 154), hecho que se potencia al mejorar su éxito laboral al ennoviarse con un famoso futbolista. Este sabe perfectamente que su pareja vive de su imagen, que su vida no puede funcionar sin un cuerpo bonito y normativo, razón por la cual, probablemente, imita a Pozzi, el exmarido de “la chica del subte”, y la destruye con una botella de alcohol y un fósforo. A la “chica del subte”, por otra parte, se la describe en todo momento como un ser horroroso, desagradable, con

la cara y los brazos completamente desfigurados con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel, y la cara toda, la cabeza, el cuello, *una máscara marrón recorrida por telarañas*. En la nuca conservaba un mechón de pelo largo, lo que acrecentaba el efecto máscara: era la única parte de la cabeza que el fuego no había alcanzado (...) y sonreía con *su boca que era un tajo* (Enríquez, 2016: 142; las cursivas son mías)

Estos símiles, por lo tanto, funcionan como acrecentador de las grotescas facciones de la primera mujer quemada. Más adelante se hace referencia, de nuevo, a la forma de su boca: “se reía con su *boca de reptil*. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un *monstruo quemado* y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego —y capaz que le pegan fuego al cliente también” (Enríquez, 2016: 150; las cursivas son mías). Esta no es la única ocasión en la que se hace alusión a las calcinadas mujeres como monstruos: “¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y *monstruas*?” (151). Se desafía, así, el “orden social y cultural que impera en el mundo, y donde la mujer o modelo femenino se halla determinado y condicionado por la norma masculina” (Fernández, 2018: 149), es decir, que, a través de la autoflagelación de sus cuerpos, las mujeres consiguen acabar con unos estereotipos de belleza impuestos por el modelo patriarcal y construir unos nuevos.

Me parece interesante la alusión al fin de la trata gracias al cambio de paradigma estético, ya que Martínez hace referencia a la valorización de las mujeres según su origen étnico y edad, lo que las hace más o menos deseables físicamente y, por lo tanto, su precio varía: “las hondureñas y salvadoreñas se cotizan bien en estos negocios porque, a diferencia de las mexicanas de esta zona indígena del Soconusco, chiapaneco o de las pequeñas mujeres morenas de la autóctona Guatemala, las primeras tienen cuerpos menos compactos y tez menos oscura” (Martínez, 2010: 88). Añade que “las tarifas varían en esta frontera de prostitución. Una jovencita vale más que una vieja. Y aquí jovencita es sinónimo de menor de edad, y una vieja es la que pasa de los 30. Las demás son el montón” (91). Sin

embargo, es importante recalcar que la violación no es algo relacionado tanto con el deseo como con el poder, por lo que quizás es precipitado afirmar que no habría trata si el mundo estuviera compuesto por hombres y “monstruas”.

3.3. El silencio

La cosificación de un cuerpo implica, por norma, el silencio de este. Al arrebatarse toda cualidad humana, se le arrebatada también, como es de esperar, su voz, su capacidad de expresarse, de quejarse, de rebelarse. Pero ¿son todas las chicas igualmente silenciadas?

En *Le viste la cara a Dios*, como se ha mencionado, el narrador es ciertamente ambiguo, puede ser un testigo de la historia, pero es mucho más contingente que se trate de la propia protagonista, o su conciencia, quien se dirige al personaje en todo momento, puesto que utiliza la 2ª persona del singular y conoce hasta el más íntimo detalle de su vida. En el punto anterior se ha comentado que se alienan cuerpo y mente, en su caso, se observa desde una posición extracorpórea, por lo que no sería de extrañar que la autora persiguiera la segunda posibilidad. Es una manera, entonces, de darle voz a la prisionera, puesto que narra su propia historia, a pesar de que en el prostíbulo hayan intentado arrebatársela:

si te dejaran pensar en algo más que el final de esa paliza continua, pensarías que la tortura tiene diccionario propio: *te arrancaron tus palabras* y *te metieron las de ellos*, tan dolorosas y sucias como el mar de miembros punzantes que te sacuden ahora como a un barquito un tsunami. (Cabezón Cámara, 2019: 7)

Se puede observar, entonces, que no es simplemente el maltrato físico el que sitúa a las mujeres en una situación de violencia y dolor, sino que también el hecho de arrebatarse la voz, de silenciarlas, de hacerles creer y reproducir nuevos discursos en beneficio del hombre que las domina, es también un tipo de violencia estructural, porque es a través del silencio de las víctimas como se perpetúa y normaliza un sistema de violencias específico que desfavorece enormemente a las mujeres. La evasión a través del grito o del rezo, además, en el caso de *Beya*, es, o bien ignorada, o bien castigada por los clientes, puesto que puede causar un incremento de su goce sexual, mientras que “otros te dan dos bifes así aprendés a callarte.” (Cabezón Cámara, 2019: 17).

En el caso de “Las esclavas invisibles”, al tratarse de una crónica, y no de un texto ficcional, las protagonistas no pueden expresar su propia voz (aunque *Beya*, aparentemente, tampoco lo hace), sino que deben, en cierta manera, someterse a la que

Óscar Martínez manifiesta de su parte. El salvadoreño lo hace de forma objetiva, aportando datos y desde el absoluto respeto, pero no se debe olvidar que, como se ha citado anteriormente, los testimonios se cuentan en tercera persona, sin demasiados detalles que puedan localizar a las mujeres en una situación de vulnerabilidad. Además, muchas de ellas son controladas por sus proxenetas, sobre todo a través de la violencia física, por lo que no pueden hablar, aunque afirma que “aquí [en el Calipso], los proxenetas no deciden sobre ninguna de las chicas. Si quieren hablar, hablan. Si quieren ocuparse, se ocupan. Nadie las obliga” (Martínez, 2010: 89), sin dejar de explicitar, sin embargo, que esta situación, la del Calipso, es aislada, pues

en una ocasión, recuerda Flores, mientras intentaba entrevistarse con estas mujeres, se acercó a una que hacía esquina en la plaza central de Tapachula. Le explicó que estaba recopilando entrevistas para su organización, que si podían hablar. La respuesta de la chica fue la de una *persona bajo vigilancia*. “No puedo, me pega mi patrón” (Martínez, 2010: 89; las cursivas son mías)

En *Por qué volvías cada verano*, el objetivo principal es romper el silencio y dar voz a todas las personas involucradas en una situación de abuso sexual intrafamiliar, porque Belén López Peiró lo considera algo colectivo y los implicados no son simplemente los que llevan a cabo el abuso, sino también los que lo esconden o ignoran, los cómplices. No especifica en ningún momento quién habla en cada momento porque no son personajes que representen una individualidad, sino un hecho presente en numerosos hogares, y es que “para el abuso sexual infantil no hay barreras, no hay geografía” (Abad, 2020: s.p.). Es importante añadir que “el uso de la primera persona no solo introduce una visión intimista al relato, sino que enuncia una presencia, un protagonismo, un ser y estar de las mujeres en la historia.” (López, 2016: 193), y eso es algo que López Peiró trabaja admirablemente, puesto que, además de colocar a la víctima en un lugar central de su propio discurso, también lo hace con otros actantes del caso, para nada aislado, de abuso. Se añade, así, otro tipo de conflicto en un caso como este, y es la ignorancia y despreocupación de los que envuelven a la persona violada: desde padres ausentes, a pediatras que, a pesar de encontrar claros síntomas de abuso sexual, no “sospecharon o me mencionaron en algún momento sobre ninguna situación de abuso. Y yo tampoco sospeché que podría haber sido producto de lo que ella sufría” (López Peiró, 2018: 47).

La parte más interesante del relato, en cuanto a la polifonía de voces, sin embargo, es el momento en el que se nombran otras víctimas del tío de la protagonista. El abusador buscó

presas que correspondieran a su perversión: chicas jóvenes, desamparadas, con padres ausentes y madres alcohólicas. “Y conseguiste lo que querías: tocarnos y cojernos como querías. Y todavía mejor, *lograste que calláramos*. Eso era lo que más te calentaba, ahí estaba tu verdadero hechizo. *Callar siempre fue el peor castigo para ellas, para mí.*” (López Peiró, 2018: 71). El silencio, que protege al maltratador, es lo que más perjudica a las víctimas de un abuso similar, y por ello la autora, a través de la voz de su protagonista, establece la siguiente sentencia: “Hablar libera y eso que todavía no desataron sus cadenas” (López Peiró, 2018: 71). Ahí está, entonces, la clave: la liberación mediante la palabra, mediante la denuncia. Es por ello, seguramente, por lo que estas dos otras chicas no toman en ningún momento la palabra, sino que son parafraseadas o referenciadas con la 3ª persona del plural. Igual que las “esclavas invisibles”, son dadas voz, pero no la toman como propia, al menos por el momento.

El primer paso contra la victimización es levantar la voz, quejarse, buscar un lugar, su lugar, en el discurso para exponer las violencias a las que ha sido expuesta y que ha sido obligada a callar. Y es por ello por lo que las otras dos mujeres abusadas no desatan sus cadenas hasta que finalmente, en la página siguiente, se confirma que “las dos llamaron y dijeron que fueron víctimas de él. A una la golpeó y a la otra *la garchó*” (López Peiró, 2018: 72; las cursivas son mías). Es, además, de suma importancia el cambio de término a continuación: “Digo, sí, *la violó*. / Por la fuerza, claro. / *Se entiende*. No me hagas poner nervioso” (López Peiró, 2018: 72; las cursivas son mías). Y es que la violencia no se encuentra, simplemente, en el silencio, sino también en las palabras utilizadas al romperlo. Son diversas las opiniones respecto a esto, pero en general, desde una perspectiva feminista, la violación ya equivale a un delito de naturaleza sexual sin consentimiento, sin sustentar su gravedad en la ausencia o presencia de la penetración o de agresiones físicas claras. Esta forma de tratar el lenguaje puede tener consecuencias tales como desestimar la situación de la víctima, deslegitimar sus acusaciones, además de escudar al violador. Algo semejante ocurre con la ya explicada expresión “trata de blancas”, en la que desaparece la humanidad del objeto traficado, además de la responsabilidad del traficante.

También en “Las cosas que perdimos en el fuego” el silencio tiene un papel fundamental, ya que, aprovechando la situación de “la chica del subte”

cuando ella no podía hablar, cuando estaba en el hospital y todos esperaban que muriera, Pozzi dijo que se había quemado sola, se había derramado el alcohol en medio de una pelea y había querido fumar un cigarrillo todavía mojada.

—Y le creyeron —sonreía la chica del subte con su boca sin labios, su boca de reptil—. Hasta mi papá le creyó. (Enríquez, 2016: 143)

La ausencia de voz en la víctima, en este caso, es utilizada en su contra como método para culpabilizarla de lo ocurrido, hasta el punto de que incluso su padre cree al hombre que casi la asesina. En el caso de que, finalmente, hubiera muerto como todos esperaban, la verdad nunca habría salido a la luz y se habría dado otro caso de violencia de género con otro asesino que quedaría impune y otra mujer asesinada responsabilizada de lo ocurrido. Y muerta no habría podido contar su verdadera historia, ni alimentar la chispa de rabia de las otras mujeres. Convertida ya en una “monstrua” rechazada por la sociedad, el miedo a expresar su verdad se desvaneció, pero, al normalizarse, en el cuento, la quema de mujeres, el miedo a ser incendiadas por sus parejas o maridos se convirtió en algo cotidiano para las argentinas, “por eso, cuando de verdad las mujeres empezaron a quemarse, nadie les creyó, (...) Creían que estaban protegiendo a sus hombres, que todavía les tenían miedo, que estaban shockeadas y no podían decir la verdad; costó mucho concebir las hogueras.” (Enríquez, 2016: 145)

Para los hombres que presencian las hogueras es inconcebible pensar que lo hacen por su propia voluntad, como fórmula de liberación y reivindicación, y, siendo algo grotesco y exagerado, no deja de ser una manera de tomar el poder, de nuevo, de sus vidas. En cierta manera, recuperan sus voces y rompen el silencio gracias a sus cuerpos, los cuales convierten en una “verdadera flor de fuego” (Enríquez, 2016: 151). Desde los inicios del sistema patriarcal, se han diferenciado los espacios que deben ocupar el hombre y la mujer, potenciando la dicotomía y las relaciones de género entre ambos: mientras el hombre podía salir del hogar, expresarse en público, participar en política y en decisiones de gran importancia, la mujer debía quedarse en el hogar, cuidando del mismo y de sus hijos, callada, atractiva, y sumisa. En las palabras de Simone de Beauvoir, “the woman herself recognizes that the universe as whole is masculine; it is men who have shaped it and ruled it and who still today dominate it⁸” (Beauvoir 725; citada por Rodríguez

⁸ “La propia mujer reconoce que el universo en su totalidad es masculino; es el hombre quien le ha dado forma y reglas y quien aún hoy lo domina” (traducción propia)

de la Vega, 2018: 148), es decir, que el hombre ha ocupado el lugar central y, los “otros” (mujeres, personas de diferentes etnias, de clase baja, etcétera) se han adaptado a sus normas. Esto podría explicar la importancia de que, aun siendo aparentemente ridículo, las mujeres se autoincineren: desafían, así, tanto la forma de violencia de género de moda del momento y el prototipo de belleza ideal estipulado. Es otra forma de romper las cadenas a las que López Peiró hacía referencia, de una forma mucho más radical, sí, pero igualmente efectiva.

4. Conclusiones

A modo de conclusión se puede establecer que en los cuatro textos analizados el cuerpo tiene una función fundamental y esencial para entender el mensaje de estos: es, a la vez (aunque de forma diferente en cada caso), espacio de violencia y de resistencia, de silencio y de reivindicación, de opresión y de liberación. Toma, por lo tanto, un papel protagonista, especialmente al darse el proceso de las protagonistas de “devenir cuerpo”, de reducirse a su corporeidad, a lo material, dejando atrás lo verdaderamente sustancial de un ser humano: su identidad, personalidad, voz y libertad individual. En el ejemplo de *Le viste la cara a Dios*, esta evolución se da desde el momento en el que sus secuestradores la bautizan, a base de golpes y gritos, con un nuevo nombre, intentando, así, borrar todo rastro de lo que la conformaba como individuo singular. En el de las “Esclavas invisibles”, ya desde pequeñas son obligadas a ser autorreconocidas como un simple montón de carne dispuesto al servicio del consumidor, que, como se ha visto, las ocupan como si de una casa se tratara.

Lo mismo le ocurre a la protagonista de *Por qué volvías cada verano*, que, a diferencia de las anteriores, sí logra escapar de una vida de abusos. Hay que señalar, para la correcta comparación de ambos casos, que sus contextos sociales y geográficos son absolutamente disidentes: no es lo mismo ser una mujer abusada en un país más desarrollado como es Argentina, que en los más cercanos a Centroamérica, donde la cotidiana y normalizada complicidad de los agentes de seguridad del Estado con los abusadores y proxenetas dificultan enormemente la denuncia y castigo pertinente de los culpables. Eso no implica, sin embargo, que en Argentina no exista la negligencia del sistema jurídico referente a la violencia de género, y se hace evidente en “Las cosas que perdimos en el fuego”, puesto que las mujeres, hartas de la situación, deciden tomar la justicia por su mano. Es

interesante, este cuento, porque es el único de ellos que se centra en profundidad en el cuerpo como objeto decorativo y de consumo, pero no en términos sexuales, sino estéticos.

A raíz de esto, se puede evidenciar, entonces, que el cuerpo de la mujer en el texto de Enríquez es utilizado como sinécdoque de una cultura patriarcal en la que el valor de las mujeres se mide según su belleza y atractivo físico. De forma parecida ocurre en la crónica de Martínez, puesto que también las prostitutas son alquiladas por un mayor o menor precio según su etnia y belleza, como se ha mencionado. Es importante señalar que esta cultura es también heteronormativa, porque se parte, siempre, desde la mirada del hombre hacia la mujer en un plano de deseo sexual. El cuerpo femenino, sin embargo, también actúa como sinécdoque de la violencia de género en el territorio latinoamericano en los otros textos: a través de un cuerpo específico se puede entender la situación de miles de mujeres que son explotadas sexualmente, asesinadas por sus maridos, o abusadas por familiares.

A través de las palabras, de descripciones detalladas de heridas, de actos sexuales indeseados, del dolor más puramente físico y corpóreo, de metáforas y comparaciones, de un determinado lenguaje o tono, de la recurrencia a un Dios salvador y libertador por la separación de cuerpo y alma, de las voces que logran ser escuchadas directa o indirectamente, las autoras logran crear en el lector una serie de imágenes explícitas y dolorosas para despertar su conciencia y descubrir historias que han sido relegadas a un segundo plano, olvidado y silenciado. Porque ante el abuso, la violencia prolongada, y la usurpación de un cuerpo para el uso y beneficio de su maltratador, el sentimiento de pertenencia sobre este mismo cuerpo se pierde. Pero son las palabras, el recuperar una voz, no perdida, sino robada, lo que permite reestablecer el justo orden de las cosas y dar un primer paso hacia la superación de un trauma, de una situación de sumisión y coerción. Luchar en una situación de desigualdad de género, especialmente si se dan episodios de violencia es extremadamente difícil, pero casi siempre hay una salida. Y “aunque te rasguñes, aunque te lastimes, aunque te prendas fuego, siempre vas a estar adentro de este cuerpo.” (López Peiró, 2018: 11), y ningún hombre debería proclamarse dueño de este sin consentimiento. El cuerpo puede ser un espacio de violencia, pero también, y especialmente hasta la utópica llegada del fin del patriarcado, de resistencia, de combate, y de fortaleza.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS:

Cabezón Cámara, Gabriela (2011) *Le viste la cara a Dios*. Obtenido de <https://www.casadellibro.com/ebook-le-viste-la-cara-a-dios-ebook/9789874982001/9188519>

Enríquez, Mariana (2016) “Las cosas que perdimos en el fuego” en *Las cosas que perdimos en el fuego*. Ed. Anagrama.

López Peiró, Belén (2018) *Por qué volvías cada verano*. Buenos Aires, Madreselva.

Martínez, Óscar (2010) “Las esclavas invisibles” en *Los migrantes que no importan*. Barcelona, Icaria

FUENTES SECUNDARIAS:

Abad, Paloma (2020) “Belén López Peiró: ‘En primera persona el abuso sexual no puede ser contado. El abuso es colectivo’” *Vogue*. 10 de diciembre de 2020. Disponible en <https://www.vogue.es/living/articulos/belen-lopez-peiro-libro-por-que-volvias-cada-verano> el 11 de junio de 2021

Bustamante, F. (2019) “Cuerpos que aparecen, “cuerpos-escrache”: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enríquez” *Taller de letras*. 8 de marzo de 2019. N°64, pp. 31-45. Disponible en <http://www.revistaaisthesis.uc.cl/index.php/TL/article/view/3822> el 11 de junio de 2021

Caballero Wangüemert, María (2003) “Género y literatura hispanoamericana” *Feminismo/s*. Junio de 2003, pp. 103-116. Disponible en https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2864/1/Feminismos_1_08.pdf el 11 de junio de 2021

Escribano Fernández, E. (2012) “Trauma: Cuerpo y Mente. Exposición y Tratamiento de un Caso de Adolescente Víctima de Agresión Sexual desde una Doble Perspectiva: Terapia Cognitivo Conductual y Terapia Sensoriomotriz”, *Clínica Contemporánea*, Vol. 3, pp. 245-262. Disponible en <https://www.revistaclinicacontemporanea.org/art/cc2012a17> el 11 de junio de 2021

Femenías, María Luisa; Rossi, Paula (2009) “Poder y violencia sobre el cuerpo de las mujeres” *Sociologías*. Vol. 11, n° 21; pp. 42-65. Junio de 2009. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10511/pr.10511.pdf el 06/05/20 el 11 de junio de 2021

Fernández, Nancy (2018) “Violencia, política y escritura. Gabriela Cabezón Cámara” *Revistas científicas*. N° 24, pp. 111-120. Disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/mora/article/view/6306/5593> el 11 de junio de 2021

Folguera, M. y De la Cueva, C. (2019) *Tranquilas. Historias para ir solas por la noche*. Obtenido de <https://www.casadellibro.com/libro-tranquilas-historias-para-ir-solas-por-la-noche/9788426407030/9791106> el 13 de junio de 2021

López Ramírez, Lesbia Guisela (2016) “Otro modo de ser. Escritoras latinoamericanas que han configurado nuevos imaginarios desde la literatura feminista” *Universidad Internacional de Andalucía*. Noviembre de 2015. Pp. 198-217. Disponible en https://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/3672/0749_Lopez.pdf?sequence=1&isAllowed=y el 11 de junio de 2021

Rodríguez de la Vega, Vanessa (2018) “Desafiando el patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enríquez” *Transmodernity*, Vol. 8, n°1, pp. 144-160 Disponible en <https://escholarship.org/uc/item/2mx6c3s1> el 11 de junio 2021

Segato, Rita (2003) “Las estructuras elementales de la violencia: contrato y estatus en la etiología de la violencia” *Série Antropología*, n334. Disponible en http://www.escuelamagistratura.gov.ar/images/uploads/estructura_vg-rita_segato.pdf el 11 de junio de 2021

_____ (2014) “Nuevas formas de guerra y el cuerpo de las mujeres” *Sociedade e Estado* Vol, 29, n° 2 pp. 341-37. Disponible en <https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/816> el 11 de junio de 2021

Sevilla, Nuria (2013) “La trata de personas: situación y perspectivas en América Latina” *IECAH*. 20 de mayo de 2013. Disponible en <https://iecah.org/index.php/articulos/2263-la-trata-de-personas-situacion-y-perspectivas-en-america-latina> el 11 de junio de 2021

APÉNDICES

Apéndice 1

En la II Conferencia sobre la Condición Jurídica y Social de la Mujer (el principal organismo por el establecimiento de la igualdad de género y el empoderamiento de mujeres y niñas) se afirmó que la violencia contra las mujeres es el crimen que más se ha silenciado en todo el mundo.

Apéndice 2

Datos específicos sobre feminicidios y trata de personas en Argentina y México: en la página web de la ONU denominada *Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe* (<https://oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio>) se presenta en un gráfico que, el número de feminicidios en México llevados a cabo en 2019 fue 983, y en Argentina 252. Ambas cifras son preocupantes, pero también permite ver la diferencia entre los territorios. Además, en cuanto a la trata de personas, México, según la Fundación de Asistencia Social Humanitaria (Asahac), es el segundo país mundial con más trata, después de Tailandia.